

# Una obra de Carlo Scarpa

Giuseppe Tommasi

El projecte de la casa Ottolenghi va experimentar, *more scarpiano*, contínues evolucions en les quals no sempre era possible individuar solucions unívokes, fins a tal punt que sovint es va veure obligat a escollir entre una multitud de solucions, per dir-ho d'alguna manera, paral·leles. Crec que aquest procediment va ser, a més a més de necessari a causa de les exigències de l'obra, reclamat pel mateix Scarpa («espavila't» deia sovint). El projecte de les obres encara no realitzades no era mai segur, definitiu. Tot podia ser, i de fet era, revisat, modificat fins al darrer moment. Les solucions legítimes, i per tant legítimes, de cada problema eren innombrables per a Scarpa, com les formes a la natura: «La natura és innombrable», li agradava dir. Aquesta passió scarpiana pel possible em sembla en consonància amb la idea que en té Robert Musil: «El possible no comprèn només els somnis de les persones nervioses, sinó també les intencions ocultes de Déu. Una experiència possible o una possible veritat no equivalen a una experiència real i a una veritat real a les quals treïéssim la seva realitat, però tenen, si més no per als seus devots, quelcom de diví en si, un foc, un impuls, una voluntat de construir, un conscient utopisme que no s'espanta de la realitat, sinó que la tracta com un deure i com una invenció.»

Per tenir en certa manera controlada la incessant producció d'esbossos, notes i indicacions, em servia de la tècnica següent: posava al dia contínuament dos dibuixos: l'un en acetat brillant dibuixat a llapis amb la planta a escala 1/50 i l'altre en un gran cartró amb el mateix dibuix a escala 1/25. Em servia del brillant per fer còpies heliogràfiques que reflectien cada vegada la situació de les obres realitzades i la darrera versió del projecte. Després les còpies eren transformades per Scarpa en fascinants palimpsests quasi incomprensibles, dels quals jo extreia periòdicament una nova versió del projecte per passar al paper vegetal. I així anar fent. El cartó era molt apreciat per Scarpa per diversos motius: perquè, en ser molt gruixut i de molt bona qualitat, constituïa un suport «noble» a les seves divagacions i recerques gràfiques («sembla com si dibuixés sobre marbre», deia, satisfet); perquè podia dibuixar i esborrar mil vegades i el cartó no sofria dany i a sobre conservava un feble record de tot; perquè l'escala 1/25 era la seva predilecta i era considerada molt «veritable».

No existeix, doncs, cap «corpus» coherent i definitiu de dibuixos executius, sinó un gran nombre d'esbossos, de còpies heliogràfiques acolorides i anotades, etc. Moltes decisions preses a l'estudi de Vicenza les transmetia jo de paraula i l'endemà eren posades en pràctica a l'obra. De tota manera, va ser sempre constant la disposició de Scarpa de concebre i utilitzar el dibuix com a instrument

## Un'opera di Carlo Scarpa

Il progetto della casa Ottolenghi subì, *more scarpiano*, continue evoluzioni al cui interno non era sempre possibile individuare esiti univoci, tanto che spesso fui costretto a scegliere fra un rigoglio di soluzioni, per così dire, parallele. Credo che questo procedimento fosse, oltre che reso necessario da esigenze di cantiere, richiesto dallo stesso Scarpa («arrangiati» diceva spesso). Il progetto delle opere non ancora eseguite non era mai certo, definitivo. Tutto poteva essere, ed era, continuamente rimaneggiato, modificato fino all'ultimo momento. Le soluzioni legittime, e quindi possibili, di ogni

problema, erano per Scarpa senza numero, come le forme in natura: «La natura è innumerabile», amava ripetere. Questa scarpiana passione per il possibile mi sembra non sia estranea alla idea che ne ha Robert Musil: «Il possibile non comprende soltanto i sogni delle persone nervose, ma anche le non ancor destinate intenzioni di Dio. Un'esperienza possibile o una possibile verità non equivalgono a un'esperienza reale e a una verità reale meno la loro realtà, ma hanno, almeno secondo i loro devoti, qualcosa di divino in sé, un fuoco, uno slancio, una volontà di costruire, un consapevole utopismo che non si

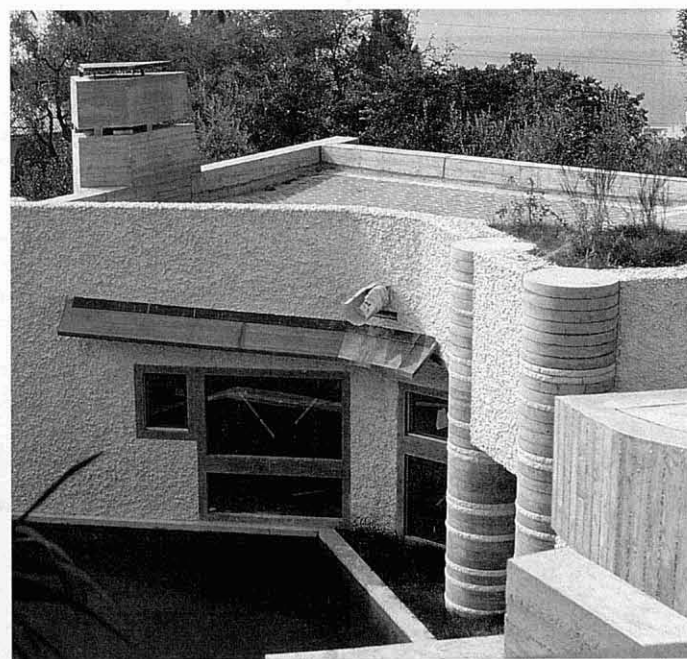
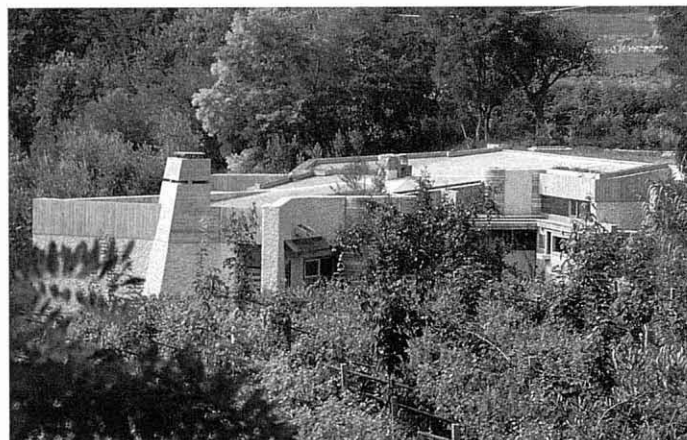


Foto: Mario Gallian.

de recerca i mitjà per fer factible i unívoca l'execució de l'objecte representat, mai com a fi en si mateix ni amb una qualitat autònoma.

Afortunadament, l'empresa local escollida va afrontar la feina amb habilitat i dedicació creixent. L'empresari, senyor Allegrini, era molt simpàtic a Scarpa (deia que s'assemblava a un emperador romà) i el seu germà, Renzo, va treballar sempre a l'obra amb intel·ligència, cosa que va assegurar una valuosa continuïtat a la construcció.

Queda, doncs, destruït el mite segons el qual Scarpa hauria ordenat sovint la demolició i la reconstrucció de parts construïdes: això va passar molt poques vegades i en treballs de poca importància. Fins i tot quan l'error estava en l'execució, cercava sempre de salvar la situació, a vegades amb troballes enginyoses i sense demolicions.

El primer problema de realització que es va presentar va ser el de traçar sobre el terreny la complexa planta de la casa. No se li va ocórrer res més que donar tots els punts significatius de coordenades cartesianes i verificar després aliniaments i distàncies. Es va tractar, doncs, no de reproduir sobre el terreny un procés compositiu, sinó de realitzar una operació semblant a la de reproduir un dibuix a escala més gran (1/1).

L'edifici era en part hipogeu perquè el volum sobresortint permès en aquella zona per les normes d'alçada municipals no hauria estat suficient per a les exigències de la família Ottolenghi. Una «trinxera», que Carlo Scarpa s'agradava d'anomenar «calle», separa la casa, la qual rep llum i aire d'aquest recurs, amb una paret de contenció del terreny fet «eloqüent» per dues superfícies corbades: l'una cònica i l'altra obtinguda unint amb generatrius rectes un arc de circumferència a un segment rectilini. A propòsit d'aquestes formes que interrompen la llarga paret, dibuixant el cel i acollint ombres d'un perfil insòlit, vull recordar una indicació d'un arquitecte molt estimat de Scarpa, Leon Battista Alberti, sobre la manera de dibuixar les parets: «No vull oblidar-me d'esmentar, sobretot, una precaució que he observat en els antics: evitaven sempre de dibuixar, en el perímetre de l'àrea, una línia recta de manera que resulti molt llarga i mai no interrompuda per les entrades o sortides de línies corbes o tallades per angles. La finalitat d'aquells experts arquitectes és manifesta: reforça les parets mitjançant punts de suport».

El dibuix del sostre, l'extradós del qual és pavimentat amb rajola, neix de la intersecció dels plans inclinats diversament i paral·lels als que defineixen l'intradós. Aquesta cobertura s'ha estudiat «de manera especial perquè esdevingui un petit espai de terreny accidental on es pugui caminar», tal com diu Carlo Scarpa en una relació que em va dictar.

Els marcs de les finestres són elements monolítics de formigó fabricats a part, sobre el quals va muntat el bastiment intern. Les seves dimensions, que estan en la relació d'1 i 1/4; 1 i 1/3; 1 i 1/2; 2 i 1/2, segons la tradició clàssica, són estudiats de manera que els quatre elements s'han pogut combinar entre si per definir el dibuix de quasi totes les obertures dels projectes.

sgomenta della realtà bensì la tratta come un compito e un'«invenzione».

Per tenere sotto controllo in qualche modo l'incessante produzione di schizzi, note ed indicazioni mi servivo della seguente tecnica: aggiornavo continuamente due disegni: uno lucido acetato disegnato a matita con la pianta in scala 1/50 ed un grande cartone con lo stesso disegno in scala 1/25. Del lucido mi servivo per fare copie eliografiche che rispecchiavano, di volta in volta, lo stato di avanzamento delle opere eseguite e l'ultima versione del progetto. Le copie venivano poi da Scarpa trasformate in affascinanti palinsesti pressoché incomprensibili, dai quali estraeva periodicamente una nuova versione del progetto da distillare sul lucido. E così via. Il cartone era molto amato da Carlo Scarpa, per vari motivi: perché, essendo molto spesso e di ottima qualità, costituiva un supporto «nobile» alle sue divagazioni ed indagini grafiche («sembra di disegnare sul marmo» diceva, edificato); perché poteva disegnare e cancellare all'infinito ed il cartone non subiva danni ma conservava una debole memoria di tutto; perché la scala 1/25 era da Lui prediletta e ritenuta molto «vera» e rappresentativa e nel contempo adatta alla definizione analitica delle parti.

Non esiste dunque un «corpus» coerente e definitivo di disegni esecutivi, ma un gran numero di schizzi, di copie eliografiche colorate ed annotate ecc. Molte decisioni prese nello studio di Vicenza venivano da me trasmesse verbalmente e rese esecutive in cantiere l'indomani. Comunque costante fu sempre l'atteggiamento di Scarpa di concepire ed utilizzare il disegno come strumento di indagine e mezzo per rendere agevole ed univoca l'esecuzione dell'oggetto rappresentato, mai come fine a sé stesso ed avente una qualità autonoma.

Fortunatamente l'impresa locale prescelta affrontò il lavoro con abilità a crescente dedizione. L'impresario, il Sig. Allegrini, era molto simpatico a Scarpa (diceva che assomigliava ad un imperatore romano) ed il fratello, Renzo, lavorò sempre nel cantiere con intelligenza assicurando una preziosa continuità all'esecuzione. Estrema attenzione e considerazione Scarpa dedicava sempre, nei suoi frequen-

ti sopralluoghi, alle osservazioni e proposte dei muratori, artigiani e committenti.

Va poi completamente sfatato il mito secondo il quale Scarpa avrebbe spesso ordinato la demolizione e il rifacimento dei manufatti: questo avvenne assai raramente e per lavori di lieve entità. Anche quando l'errore dipendeva dall'esecuzione, cercava sempre di salvare la situazione, talora con trovate ingegnose e senza demolizioni cui era, oserei dire, moralmente contrario per istinto di costruttore.

Il primo problema esecutivo che si presentò fu quello di tracciare sul terreno la complessa pianta della casa. Non trovai di meglio che fornire ogni punto significativo di coordinate cartesiane e verificare poi allineamenti e distanze. Si trattò dunque non di riprodurre sul terreno un processo compositivo, ma di realizzare una operazione simile a quella di riprodurre un disegno in scala più grande (1/1).

L'edificio è in parte ipogeo poiché il volume emerso previsto in quell'area dal piano regolatore comunale non sarebbe stato sufficiente per le esigenze della famiglia Ottolenghi. Un camminamento, che Carlo Scarpa amava chiamare «calle», divide la casa, che da questo riceve luce ed aria, da un muro di contenimento del terreno reso «eloquente» da due superfici curve: l'una conica, l'altra ottenuta raccordando con generatrici rette un arco di circonferenza ad un segmento rettilineo. A proposito di queste forme che interrompono il lungo muro, disegnando il cielo ed accogliendo ombre dall'insolito profilo, voglio ricordare una indicazione di un architetto molto caro a Scarpa, Leon Battista Alberti, sulla maniera di disegnare i muri: «Non voglio trascurare di menzionare, anzitutto, una precauzione che ho osservata negli antichi: essi evitano sempre di disegnare, nel perimetro dell'area, una linea retta in modo che risulti molto lunga e mai interrotta dal rientrare o dallo sporgere di linee curve o spezzate da angoli. Lo scopo di quegli esperti architetti è manifesto: rinforzare i muri mediante punti di appoggio».

Il disegno del tetto, il cui estradosso è pavimentato in cotto, nasce dalla intersezione di piani diversamente inclinati e paralleli a quelli che definiscono l'intradosso. Questa copertura «è stata studiata in modo particola-



Les columnes cilíndriques, que caracteritzen visiblement l'aspecte tant interior com exterior de l'edifici, sempre van ser considerades per Scarpa com un sistema d'elements primaris al voltant dels quals es podia reorganitzar contínuament, amb un treball molt minuciós, estructures murals i espais exteriors i interiors. Aquestes elements també tenen la funció estàtica de sostenir la coberta. Les columnes són fetes a base de blocs alternats i lligats en sec de formigó (preparat a part) i pedra (de Prun i Trani) que Scarpa hauria volgut trencar a l'obra mateix. Això no va ser tècnicament possible. La successió d'aquests blocs va ser estudiada i definida columna per columna.

El paviment és un dels molts exemples de com Scarpa, utilitzant materials pobres, va saber d'una banda mostrar-los amb una sinceritat absoluta i de l'altra extreure'n impensades qualitats expressives. Aquest paviment es fa ver amb un simple abocament de ciment i graveta, que després es va polir; a la pasterada hi havia trossets de maons de colors groc i vermell a fi de formar un dibuix «opus incertum», de manera que es poguessin predeterminedar les inevitables línies de ruptura.

A continuació relaciono alguns resultats dels quals, n'estic segur, Scarpa estava particularment satisfet:

— Tots els elements i efectes de perspectiva que componen la «calle».

— L'escala exterior, de la qual va fer ràpidament uns quants esbossos al carbonet que jo interpretava i feia construir tot seguit sense cap més elaboració o confirmació posterior d'ell. Aquest era un procediment ben insòlit, sobretot quan es tractava d'elements d'una certa importància formal;

— Les golfes, tant com a element decisiu de la qualitat de l'espai intern com insòlita terrassa (quasi «lúdica»);

— L'escala interna, la versió definitiva de la qual va ser realitzada després d'innombrables proves i estudis.

Em cal, finalment, referir que en el curs de l'elaboració d'aquest projecte i de la seva execució vaig tenir la neta impressió que Scarpa evolucionava sensiblement cap a comportaments i plantejaments cada vegada menys «scarpiani», en els sentit reductiu i decoratiu que sovint aquests termes deixen entendre. Cada vegada es dedicava menys a l'elaboració interminable de cada un dels detalls, gairebé fins a prolongar les obres, i assumia una actitud quasi «expeditiva», tan segur estava de dominar l'obra en tota la seva complexa unitat. Els darrers anys, Scarpa, era dominat —al meu parer— per una tensió creixent, com una urgència de fer, de treballar, com si, havent ja construït penosament un llenguatge extremament ric, original i madur, el volgués utilitzar sense sotmetre'l a discussió («cal que jo m'habitui a acceptar-me» em va dir una vegada), per donar forma a intuïcions de gran envergadura o de gran novetat. No hem d'amagar que massa sovint, els darrers temps, aquesta «generositat» del mestre es veia contraposada a la caparrudesa i la misèria cultural i moral de molts dels qui niuen als despatxos, als quals és confiada la tutela de la nostra ciutat.

**Giuseppe Tommasi.**

re perché diventi un breve spazio di terreno accidentale su cui si possa anche camminare.» Così si esprime Carlo Scarpa in una relazione che mi dettò.

Le cornici delle finestre sono elementi monolitici in calcestruzzo realizzati fuori opera, su cui è fissato anche il serramento interno. Le loro dimensioni, che stanno nei rapporti di 1 e 1/4; 1 e 1/3; 1 e 1/2; 2 e 1/2, secondo la tradizione classica, sono studiate in modo che i quattro elementi si sono potuti combinare tra loro per definire il disegno di quasi tutte le aperture sui prospetti.

Le colonne cilindriche, che caratterizzano fortemente l'aspetto sia interno che esterno dell'edificio, furono sempre considerate da Scarpa come un sistema di elementi primari intorno al quale riorganizzare continuamente, con lavoro di lima, strutture murarie e spazi interni ed esterni. Questi elementi hanno anche la funzione statica di sostenere la copertura. Essi sono realizzati con corsi alternati e montati a secco di calcestruzzo (gettato fuori opera) e pietra (di Prun e Trani) che Scarpa avrebbe voluto spezzare in opera: cosa che non fu tecnicamente possibile. La successione di questi corsi fu studiata e definita per ogni singola colonna.

Il pavimento è uno dei molti esempi di come Scarpa, utilizzando materiali poveri, sapesse da un lato palesarli con assoluta sincerità, dall'altro estrarne impensate qualità espressive. Questo pavimento è stato ottenuto con un semplice getto, poi levigato, di un impasto di cemento e graniglia in cui sono rimaste annegate tessere di cotto già predisposto a formare un disegno ad «opus incertum», in modo da predeterminedare le inevitabili linee di rottura. Le tessere sono frammenti di antichi mattoni di colore giallo e rosso.

Elenco ora alcuni risultati di cui so per certo che Scarpa era particolarmente soddisfatto: — tutti gli elementi e gli effetti prospettici che compongono la «calle»;

— la scala esterna, di cui fece velocemente pochi schizzi a carboncino che io interpretai facendola subito eseguire senza ulteriori elaborazioni o conferme da parte sua. Procedimento questo insolito, soprattutto relativamente ad elementi di una certa importanza formale;

— il solaio di copertura sia come

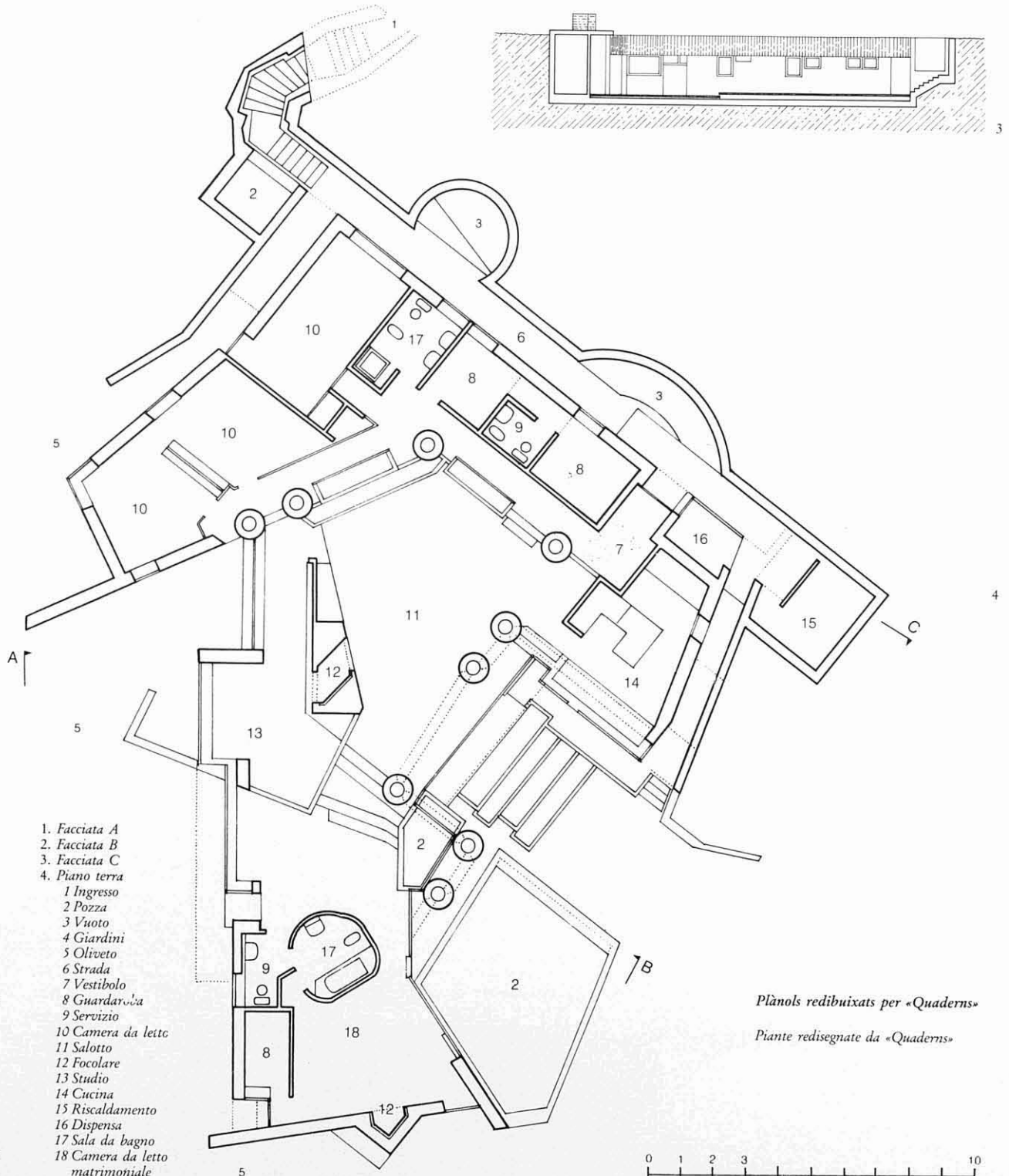
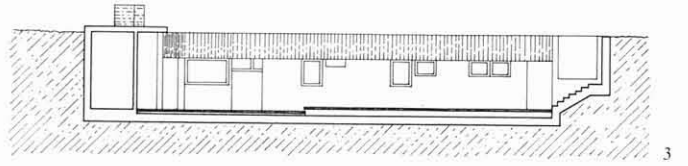
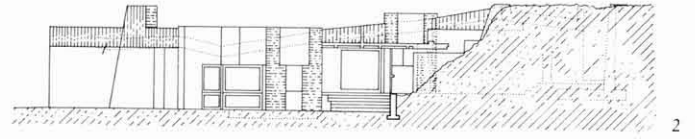
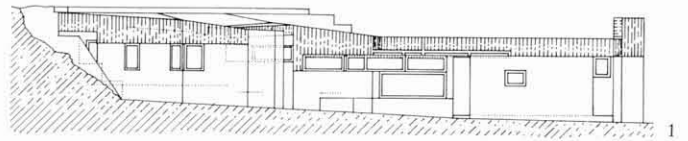
elemento decisivo della qualità dello spazio interno, sia come insolita terrazza (quasi «lúdica»); — la scala interna la cui versione definitiva fu realizzata solo dopo innumerevoli prove e studi.

Infine mi preme riferire che nel corso della elaborazione di questo progetto e della sua esecuzione ebbi la netta impressione che Scarpa evolvesse sensibilmente verso comportamenti ed impostazioni sempre meno «scarpiani», nel senso riduttivo e decorativo che spesso questo termine sottintende. Era sempre meno dedito all'elaborazione senza fine di ogni singolo particolare, quasi ad allontanarne l'esecuzione, ed assumeva atteggiamenti quasi «sbrigativi», tanto era sicuro di padroneggiare l'opera nella sua complessa unità. Insomma negli ultimi anni Scarpa era dominato, secondo me, da una crescente tensione, direi una urgenza di fare, di realizzare, come se, avendo ormai faticosamente costruito un linguaggio estremamente ricco, originale e maturo, lo volesse utilizzare senza rimetterlo in discussione («bisogna che io mi abitui ad accettarmi» mi disse una volta), per dare forma ad intuizioni di vasto respiro e di grande novità. Né si può tacere che troppo spesso, negli ultimi tempi, a questa «generosità» del maestro si è contrapposta l'ottusità e la miseria culturale e morale di molti di coloro che si annidano negli uffici cui è affidata la tutela delle nostre città.

**Giuseppe Tommasi.**

*La casa Ottolengui*  
(Bardolino 1975)

*Casa Ottolengui*  
(Bardolino 1975)

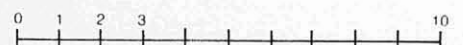


1. Façana A
2. Façana B
3. Façana C
4. Planta baixa
  - 1 Accés
  - 2 Bassa
  - 3 Buit
  - 4 Jardineria
  - 5 Oliveda
  - 6 Carrer
  - 7 Vestíbul
  - 8 Guarda-roba
  - 9 Servei
  - 10 Dormitori
  - 11 Sala d'estar
  - 12 Llar de foc
  - 13 Estudi
  - 14 Cuina
  - 15 Calefacció
  - 16 Rebost
  - 17 Bany
  - 18 Dormitori de matrimoni

1. Facciata A
2. Facciata B
3. Facciata C
4. Piano terra
  - 1 Ingresso
  - 2 Pozza
  - 3 Vuoto
  - 4 Giardini
  - 5 Oliveto
  - 6 Strada
  - 7 Vestibolo
  - 8 Guardaroba
  - 9 Servizio
  - 10 Camera da letto
  - 11 Salotto
  - 12 Focolare
  - 13 Studio
  - 14 Cucina
  - 15 Riscaldamento
  - 16 Dispensa
  - 17 Sala da bagno
  - 18 Camera da letto matrimoniale

Plànols redibuixats per «Quaderns»

Piante redisegnate da «Quaderns»







5

Reportatge fotogràfic:  
FLAVIO PACHERA.

5. Vista de la coberta.

Foto: G. Pietropoli.

6. Planta de replanteig; es van utilitzar les coordenades cartesianes per verificar les alineacions i distàncies.

7. Escala de la sala d'estar.

8. Croquis de l'alçat de la sala d'estar; les columnes de pedra donen tant a dins com a fora de la casa.

9. «Carrer» entre la casa i el mur de contenció per il·luminar i per ventilar.

10. Detall del paviment; és un dels molts exemples de com Scarpa utilitzava els materials pobres.

5. Veduta del rivestimento.

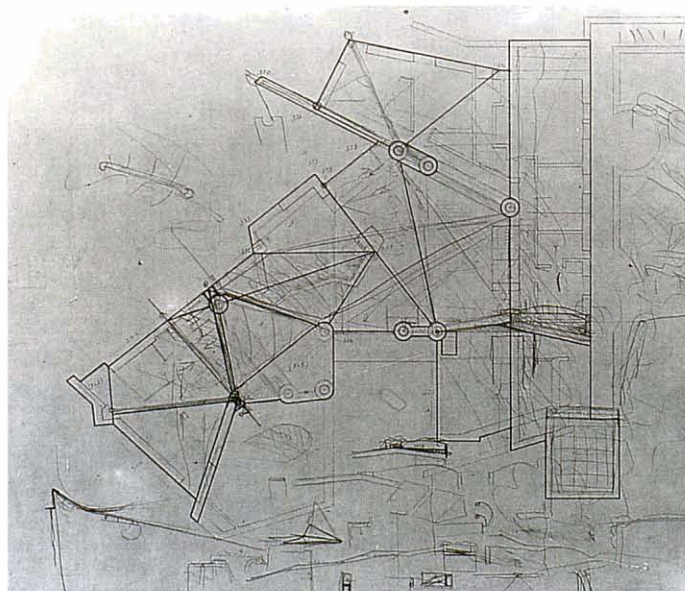
6. Pianta del nuovo progetto. Si usarono le coordinate cartesiane per verificare gli allineamenti e le distanze.

7. Scala del salotto.

8. Schizzo del prospetto del salotto. Le colonne di pietra danno all'interno e all'esterno della casa.

9. «Strada» fra la casa e il muro di sostegno, per illuminare e per ventilare.

10. Particolare del pavimento. È uno dei molti esempi di come Scarpa usava i materiali poveri.

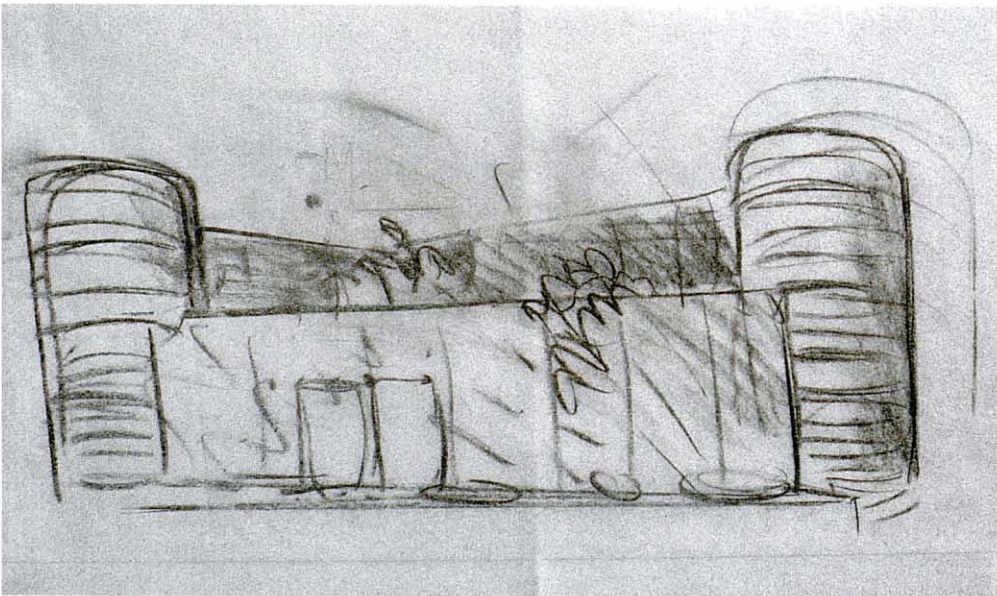


6



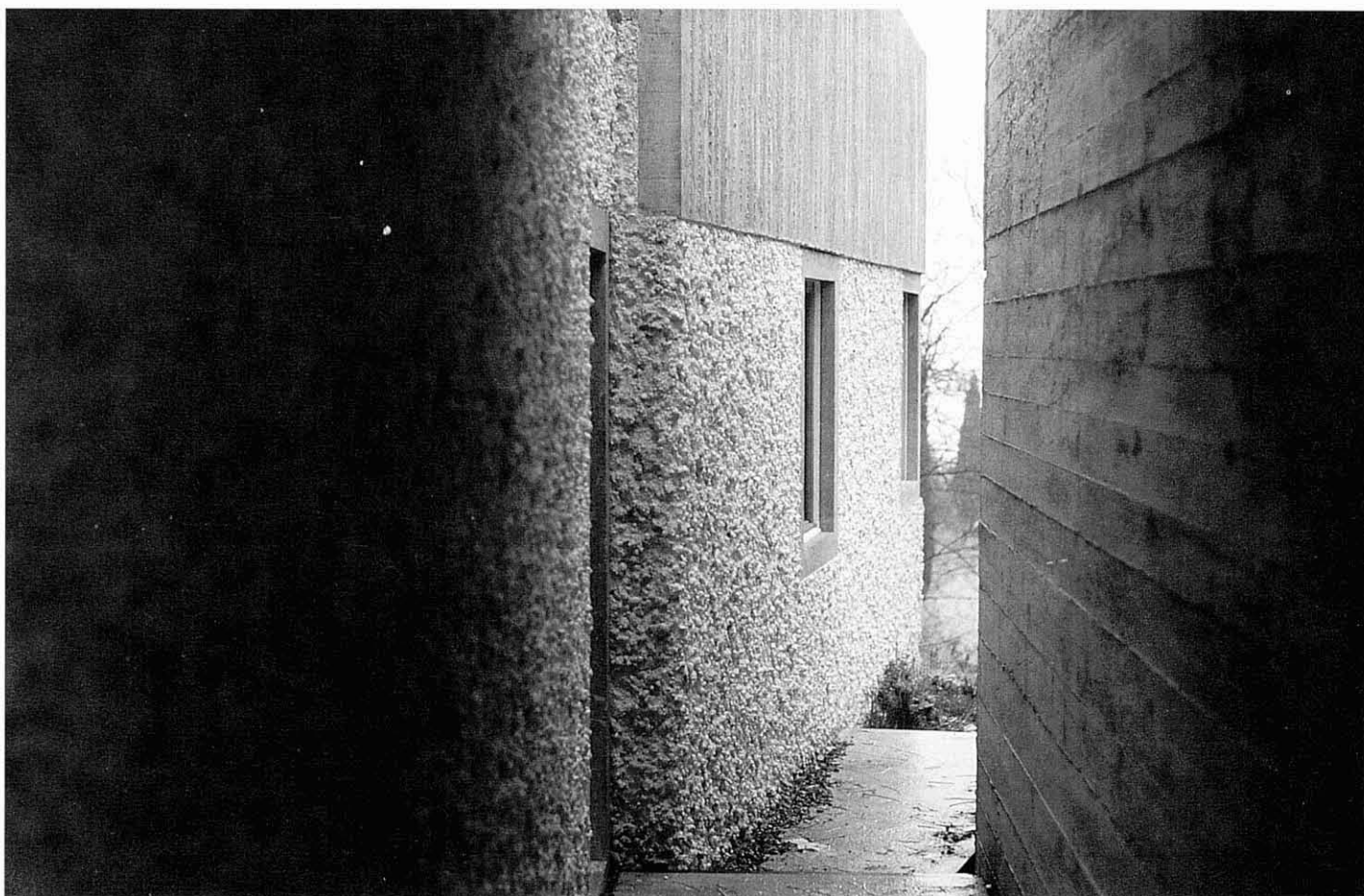


7

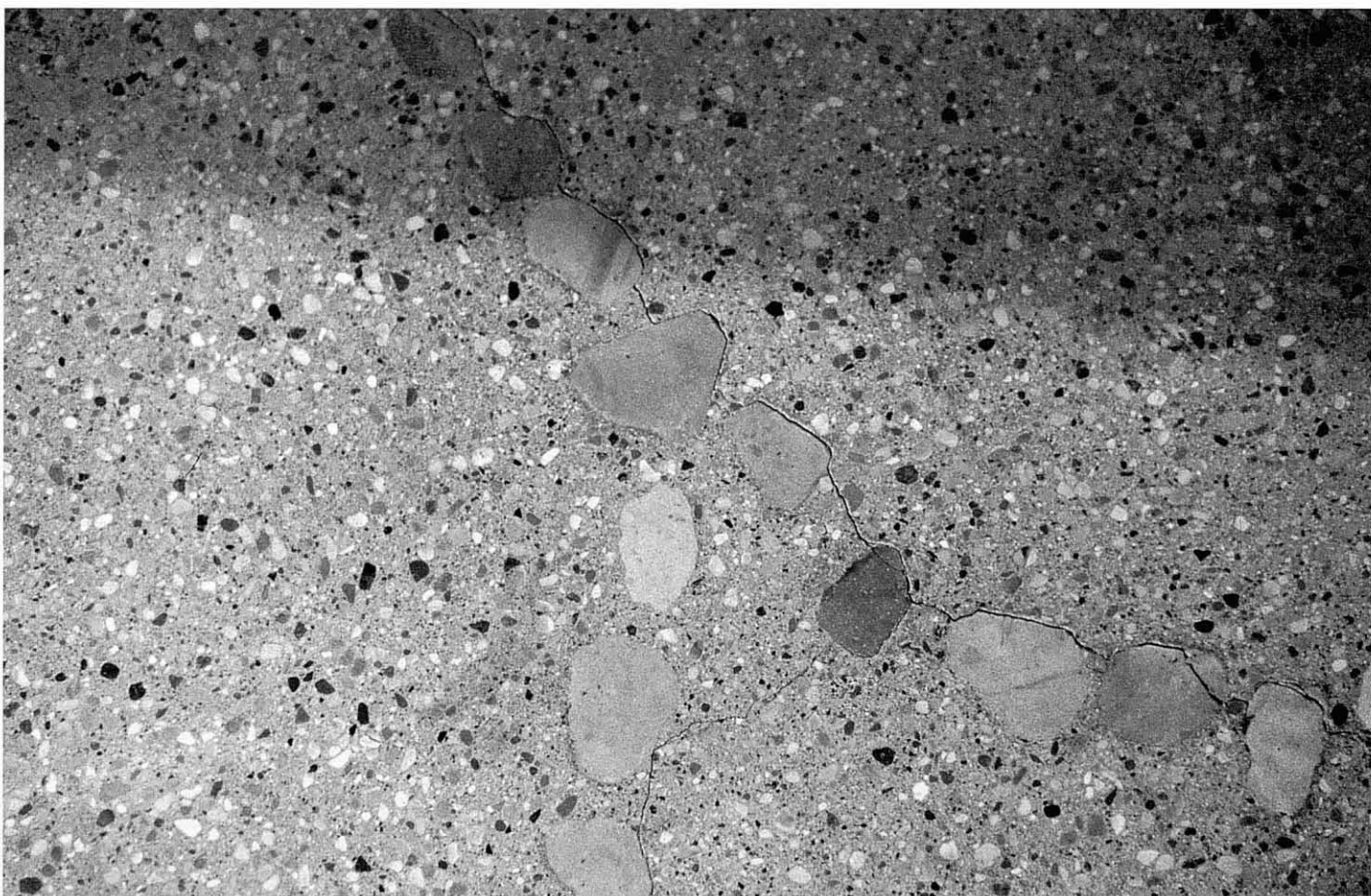


8





9



10

*«Quaderns» agraïeix a Tobia Scarpa, la col·laboració de l'Arxiu Scarpa de Trevignano.*